LA SEMANA SANTA EN LA CATEDRAL HISPALENSE: EXCELENCIAS Y PECULIARIDADES

Ramón de la Campa Carmona
GIESRA, Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Como en muchas ocasiones se ha señalado, hay una Semana Santa del interior de los templos y litúrgica y una Semana Santa de las calles y procesional. Aunque la primera siempre fue, más elitista, determinadas ceremonias gozaban de gran popularidad.

En las ciudades con sede episcopal, su catedral era el centro y el modelo del culto, máxime en Sevilla, en donde, por su importancia sociopolítica y religiosa, por su gran diócesis, su *magna hispalensis* adquirió una amplia área de influencia.

Lo expresa perfectamente Ortiz de Zúñiga: *"Quanto en estos días los demás templos de Sevilla los demás templos de Sevilla imitan a su Catedral en monumentos, luces, oficios, ceremonias, y bien empleado dispendio de sumas crecidísimas, es una de las cosas que a Sevilla hacen famosa"* (tomo 3, 242 s.).

La riqueza y prestigio del Cabildo Eclesiástico sevillano hizo que se desplegara un grandioso aparato en el culto, que se evidencia de una manera importante en torno a las celebraciones pascuales, núcleo del año litúrgico.

Expresivas son las palabras del historiador local Alonso Morgado: *"no hay cosa en ella* [Catedral] *(para en lo tocante a su ornato y culto divino) que no pueda contarse, cada una en particular, por grandeza singular y señalada. Siendo como de grandiosa autoridad y riqueza todas sus cosas tomadas en general, y en particular, por la curiosidad y santo celo de su ilustrísimo Cabildo y renta de su fábrica de más de cuarenta mil ducados en cada año"* (tomo 2, 34).

Junto a esto, tras la edición del *Misal Romano* de 1568, obligatorio para todo el Rito Romano, salvo indulto pontificio, que se implantó en Sevilla en 1571, bajo el pontificado de Cristóbal de Rojas y Sandoval, como señala Guichot (tomo 2, pp. 411-412), se conservaron, no obstante, en la Catedral hispalense ciertos usos y costumbres peculiares.

Del esplendor de pasados tiempos nos quedan importantes obras de arte: el tenebrario, la urna de Jueves Santo, el monumento despiezado, libros de coro, ornamentos, el *Miserere* de Eslava... Todo ello nos habla de una época, la Edad Moderna, que queda liquidada en lo litúrgico a partir de la reforma litúrgica de la Semana Santa de 1956 y la general del Concilio Vaticano II, y de la idiosincrasia religiosa, expresiva, exuberante y dramática, de un pueblo.

CELEBRIDAD DE LOS FASTOS PASCUALES HISPALENSES

El conocido analista Ortiz de Zúñiga comenta que los fastos pascuales concitaban la ausencia de naturales y forasteros (tomo 3, p. 238). En el mismo sentido se expresa el analista Velázquez, en el siglo XIX, aunque es más explícito y poético (p. 85).

La fama incluso trasciende nuestro país. El conocido Barón de Davillier (1823-1883), en su *Viaje por España*, publicado por primera vez en 1862, comenta con rotundidad: *"Las fiestas religiosas de Sevilla, sobre todo las que tienen lugar durante la Semana Santa, son las más frecuentadas y las más curiosas. Se pueden comparar a las ceremonias de Roma"*(tomo 1, pp. 447-448).

VELACIÓN DE ALTARES Y CRUCES

Desde las I Vísperas del Domingo de Pasión se prescribía ocultar el retablo con un velo inmenso morado. Las cruces y las imágenes se ocultaban también con un velo morado no trasparente como signo de tristeza y que acaba adquiriendo con el tiempo también el significado de expresar la humillación del Redentor.

Para cubrir el Calvario de nuestro retablo mayor, había un velo llamado *Sábana Santa* con una cruz desnuda pintada en medio, por lo que no entra en el mandato referido más abajo, y en derredor los instrumentos de

la Pasión: escala, lanza, corona, columna, azotes, túnica, martillo, clavos…: son los *arma Christi*. Llevaba en 1824 el rótulo tomado del himno de Vísperas *Vexilla regis*, del que luego se hablará: *"O crux, ave, spes unica, hoc Passionis tempore, piis adauge gratiam reisque dele crimina"*[1].

OSTENSIÓN DE LA SEÑA

Se consideraba el comienzo del Tiempo de Pasión. Consistía en tremolar el estandarte de la Cruz, la primera vez al último Salmo de las I Vísperas del Domingo de Pasión, y luego hasta cinco veces, en las segundas del mismo domingo, en las I y II Vísperas del de Ramos, y en las del Miércoles Santo, al cantar el coro el Himno *Vexilla Regis*[2].

El Chantre ordinariamente, u otra Dignidad o Prebendado preeminente, sacaba la bandera de la Cruz, que es de tafetán negro, con una cruz carmesí que la atravesaba, y asta ligera de junco indiano, y puesto en medio del altar mayor, a ciertas pausas la extendía y tremolaba sobre los Prebendados que arrodillados la rodeaban.

A esta ceremonia acudía mucha gente por devoción y por varias indulgencias que hay concedidas por los Cardenales Arzobispos Don Juan de Cervantes (1369), por el Cardenal Arzobispo Don Pedro González de Mendoza (1478), y el Cardenal Arzobispo Don Alonso Manrique (1538).

El origen remoto de esta ceremonia lo sitúan los historiadores en la de la Antigüedad romana a la muerte de un caudillo victorioso, en la que un jefe ondeaba en el Capitolio sobre los soldados su estandarte. Su significado era la preparación del pueblo para la celebración de la Pasión: la Iglesia acoge a sus fieles bajo la bandera de Cristo.

Vexilla son los estandartes militares de reyes y príncipes, que se interpretan simbólicamente como los sacramentos o se identifican con los *arma Christi*: la cruz, los flagelos, la lanza y los otros instrumentos de la Pasión, con los que venció al pecado y a la muerte, recordando sin duda el lábaro de Constantino.

El Cura Flores atribuye su origen inmediato en la Adoración de la Cruz practicada en la Iglesia oriental mediada la cuaresma, que pasó al rito hispánico. De la Catedral se extendió esta práctica a otras iglesias del Arzobispado, como la de Santiago de Alcalá de Guadaira, así como a muchas de las americanas.

LA PROCESIÓN DE RAMOS

Asistían, por ser procesión general, las cruces parroquiales adornadas con ramos. En ella se repartían entre el clero catedral, capellanes y ministros más de trescientas palmas.

Salía por la puerta del Nacimiento e iba por gradas y entraba por la Puerta de las Campanillas, que tiene en el tímpano representada la Entrada en Jerusalén. Llegada la comitiva a la capilla mayor y antes de empezar la Misa Solemne, el Canónigo Magistral del Cabildo predicaba el Sermón del Evangelio de la Entrada en Jerusalén.

El Abad Gordillo (+1644, pp. 115-117) anota que se ganaba indulgencia plenaria perpetua en las condiciones acostumbradas en el altar mayor catedralicio desde el sábado a las I Vísperas, concedida por el Papa Gregorio XIII.

Las palmas eran luego muy codiciadas para colgarlas en los balcones a fin de proteger con ellas los domicilios. El Baron de Davillier, en el capítulo ya citado, nos relata un antiguo uso: *"Parece ser que siguiendo un uso muy antiguo, el capítulo de la catedral de Sevilla envía cada año una cierta cantidad de estas palmas a los canónigos de Toledo, que a cambio de este obsequio, hacen presente cada año de la cera que sirve para confeccionar el Cirio Pascual"*.

En 1646 un portugués vecino de Sevilla compró al Rey el estanco de las palmas, por el que sólo él, o quien él quisiese, pudieran venderlas. En protesta por tal privilegio, debido al alto precio, el Arzobispo Espínola, tras consulta a la Diputación de Ceremonias de la Catedral de que éstas no eran precisas, mandó que se realizase la procesión con ramos de olivo, por lo que el pueblo quedó contentísimo y el portugués quedó burlado por su usura, pues el Cabildo no las admitió aun llegado el momento que el extrajero quiso dárselas de balde[3].

EL ROMPIMIENTO DEL VELO

Refiere el analista Ortiz de Zúñiga: *"en la* [Pasión según San Lucas] *de Miércoles Santo, al referir las palabras: Et velum Templi scissum est* [Lc. 23, 45], *rompiéndose uno* [blanco] *que antes encubría el altar, se imita el terremoto horrible con que se estremecieron los elementos en la muerte de su Criador, con truenos y fuegos artificiales"* (3, 239).

Así describe la ceremonia el francés Davillier: *"el miércoles acudimos temprano a la catedral donde se cantaba la Pasión.*

[1] El Deán Manuel Torres y Torres, cordobés discípulo de José María Rodríguez Losada, que pintó numerosos cuadros y más de doscientos reposteros en que imitaba los tapices, utilizando tela de saco, luego Obispo de Plasencia, pintó en 1895 para ello un gran lienzo al óleo de dieciocho metros cuadrados: en el centro, sobre una cruz flordelisada, un círculo con el monograma de Cristo y una ancha orla perimetral de estilo plateresco con los símbolos de los evangelistas en los ángulos y atributos y signos de la Pasión en los lados y en las esquinas bajas y altas, el sol y la luna. GUICHOT, tomo 2, 338-9. 469.

[2] Bellísimo himno en siete estrofas, fue escrito por Venancio Fortunato (Treviso, ca. 530-Poitiers, 600) para una procesión de una reliquia del *lignum Crucis*.

[3] Castro Palacios, 1717, 2ª Parte, fol. 86. Guichot, tomo 2,467.

Cuando llegaron a estas palabras: 'et velum Templi scissum est' (y el velo del Templo se rasgó), oímos el ruido de un velo rompiéndose de verdad; después imitaron, con los mismos medios que se emplean en el teatro, el trueno y los relámpagos que se produjeron en el momento en que Cristo exhaló su último suspiro" (451).

El velo era un símbolo de la santidad de Dios que hacía inaccesible su presencia a los hombres. El rompimiento del velo significaba que Dios se acababa de revelar en la cruz redentora de Cristo. Su rompimiento el Miércoles Santo recuerda también el final de la disciplina penitencial, pues el Jueves Santo tenía lugar la reconciliación de los penitentes.

EL TENEBRARIO

Al rezo coral solemne de Maitines y Laudes del Triduo Sacro se llamaba desde el siglo XII Oficio de Tinieblas, porque terminaba con las luces apagadas. Se adelantaba desde los siglos XIII-XIV a la tarde anterior para facilitar la participación de los fieles.

En este Oficio se usaba el tenebrario o saeta: candelabro triangular que ya es citado en el siglo VII, que se colocaba en el lado de la epístola, cuyas quince velas eran apagadas progresivamente, como señal de tristeza y luto y símbolo de la muerte de Cristo, durante el Oficio al fin de cada salmo y sólo la más alta quedaba ardiendo tras el canto del último de éstos.

Al *Benedictus*, cántico evangélico de Laudes, se extinguían cada uno de los seis candeleros del altar. De la misma manera, todas las otras luces de la iglesia se apagaban, excepto la candela de la cúspide del candelabro, que en la costumbre de algunas iglesias era blanca, en vez de amarilla o tiniebla como las demás.

Era entonces quitada de su lugar por un acólito cuando se repetía la antífona del *Benedictus Christus factus*, y escondida detrás del altar, en el lado de la epístola, durante el canto del *Miserere* y la oración, para ser expuesta de nuevo, encendida, a la conclusión del Oficio, tras un momento de estruendo muy popular, rememorando la cita evangélica: *"La tierra tembló, las rocas se partieron"* (*Mateo*: 27, 52).

A este candelabro se le da también un rico simbolismo: su forma triangular, recuerda a la Santísima Trinidad; las primeras catorce velas representan a los once Apóstoles y a las tres Marías; la luz de la cúspide representa a Cristo, que acaba venciendo las tinieblas del pecado y de la muerte, o la Virgen María, que siempre creyó y esperó el triunfo de su Hijo.

El candelero de tinieblas o tenebrario de la Catedral es obra magna broncínea de 7,80 m. ejecutada entre 1559 y 1564. Diseñada por el arquitecto Hernán Ruiz II, Maestro Mayor de las catedrales de Córdoba y Sevilla, y fundida por los rejeros Pedro Delgado y Bartolomé Morel. Los entalladores Juan Giralte y Juan Bautista Vázquez el Viejo y el policromador Juan Marín realizaron las esculturas de madera que lo rematan y sirven de base a los cirios, que eran de ocho libras: representan al apostolado, a los evangelistas Marcos y Lucas y a la Virgen en la cúspide.

EL MISERERE DE ESLAVA

Con el canto del *Miserere*[4], el Oficio de Tinieblas llega al clímax. En el primer tercio del siglo XVI empezó a generalizarse la costumbre de alternar versículos cantados con la melodía oficial gregoriana en el *Tonus peregrinus* con otros al *stile antico* en *falsobordone* a cuatro o cinco voces a capella. Entre los siglos XVII y XVIII se introduce en la musicalización de esta pieza el *stile nuovo*, que supone la orquestación de ella.

En Sevilla[5] se cantaba en gregoriano, como se siguió cantando en la tinieblas del Sábado Santo, hasta que un Maestro de Capilla empezó a poner algunos músicos en los órganos para que cantasen, y otro introdujo el realejo, cubierto con un manteo para que sonase poco, hasta que el Canónigo Luis Corbet donó en 1672 el claviórgano; otro los dispuso los músicos en los púlpitos, y al fin se decidió hacer un tablado para los instrumentos en la Capilla Mayor al plano del presbiterio.

La partitura más famosa de las interpretadas a lo largo del tiempo es la conocida por *Miserere de Eslava* de Miguel Hilarión Eslava y Elizondo[6], de una música melódica de corte italiano. Al asumir el cargo de Maestro de Capilla en Sevilla contrajo la obligación de componer y estrenar un *Miserere* cada dos años. Así lo hizo en 1833 en Do menor, tonalidad muy adecuada por su carácter penitencial, para orquesta, coro y cinco voces solistas, que no tuvo especial éxito.

En 1835 estrenó otro, con la misma descripción técnica, cuya interpretación dos años después el Cabildo Catedral decidió prorrogar, porque no estaba en condiciones de afrontar el estreno de uno nuevo por la gran crisis económica que afrontaba, por lo que el autor se limitó a sustituir algunas secuencias.

La versión definitiva, tras el último retoque de 1871, que consta de doce números, acabó por quedarse fija. La

[4] Salmo 50 (51), cuarto en orden de los siete llamados penitenciales.

[5] GUICHOT, tomo 2, 469 s.

[6] Burlada, Navarra 1807-Madrid 1878. De familia humilde, empezó en la música como niño de coro de la Catedral de Pamplona. En 1828 ganó por oposición la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de El Burgo de Osma (Soria). En 1832 se trasladó a Sevilla, en donde se ordenó de presbítero el mes de septiembre del año siguiente, con el mismo cargo, que ejerció hasta 1847. En dicho año se traslada a Madrid como Maestro Director de la Capilla Real. En 1854 fue nombrado profesor de composición del Conservatorio de Madrid, que en 1866 pasó a dirigir hasta su muerte.

Monumental Candelabro de Tinieblas o Tenebrario

popularidad alcanzada es reseñada por el Barón Davillier (tomo I, p. 452), e incluso hizo que, en tiempos del Arzobispo Beato Marcelo Spínola y Maestre, se admitiera público al ensayo general que se hacía en la Casa Lonja el Miércoles Santo al precio de una peseta, cuya recaudación iba destinada a la Asociación Sevillana de Caridad, el cual pidió indulto pontificio[7] para que pudiera seguir interpretándose en la liturgia pese a las nuevas normas litúrgicas[8]. Admitido el indulto por los Arzobispos Spínola, Almaraz e Ilundáin, fue suprimido del Oficio en 1945 por el Cardenal Segura y Sáenz por Instrucción Pastoral del Boletín Oficial de Arzobispado de veinticinco de febrero, tendente a una correcta aplicación del citado *Motu propio*, tras dictamen de una comisión de expertos compuesta por el musicólogo Felipe Pedrell Sabaté y los compositores José María Nemesio Otaño y Eguino, José Antonio de Donostia y Manuel de Falla, que lo tacharon de *decadente clasicismo* y de *operismo italiano*.

Fue sustituido por un *Miserere* en Fa menor a seis voces de Vicente Goicoechea Errazti, compuesto entre 1902 y 1904, basado en motivos del canto gregoriano. Pese a un intento fallido por parte del Ayuntamiento, a propuesta del 8º Teniente de Alcalde, Manuel Grosso Valcarce, de pedir en pleno de pedir al Papa Pío XII Pacelli la representación de éste en la Catedral, no se volvió a interpretar, hasta hacerlo como concierto sacro en 1956, gracias a los esfuerzos de Pedro Braña, en la Iglesia de la Anunciación, hasta que al fin volvió a la Catedral, con la misma categoría, a la tarde del Sábado de Pasión.

Lo han interpretado los tenores más afamados del mundo de la música: Julián Gayarre (en 1880, 1881 y 1885), Miguel Fleta, Stagno, Giacomo Lauri Volpi, Hipólito Lázaro, Rafael Ruiz Amé… a los que corresponden la antífona *Christus factus* y tres versículos: *Miserere*, *Tibi soli* y *Benigne*, números de gran lucimiento, sentimiento y expresión; muy esperado el Do sonoro o de pecho con que termina el último de ellos. El *Redde*, uno de sus trozos más bellos, es interpretados por dos niños tiples.

EL MONUMENTO DE JUEVES SANTO[9]

Acorde con la interpretación medieval alegórica de la liturgia, el simbolismo fundamental que adopta la reserva del Jueves Santo fue fundamentalmente sentimental y anacrónico: la deposición del cuerpo de Jesús en el sepulcro, para completar las aproximadamente cuarenta horas pasadas por Él en la tumba. El altar se asimila a un catafalco o sepulcro votivo de Cristo, adornado con luces y flores, y se empieza a denominar *Monumento*, palabra latina que significa *sepulcro*.

El tabernáculo solía adoptar la forma de urna o relicario, siempre opaco. Un amplio cáliz sustituyó al copón, que se tapaba con la hijuela, sobre la que se colocaba la patena vuelta hacia abajo, cubierto todo con un velo blanco, ceñido con una cinta blanca, que evocaba la mortaja.

[7] Se manifiesta la intención de elevar consulta a la Santa Sede y pedir indulto en el *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla*, número 560 (Sevilla, 15-02-1905), en atención al gran concurso de fieles que asisten a su interpretación, incluso extranjeros, y a la petición formal del Ayuntamiento, que se ofrecía incluso a sufragar los gastos de su representación. Fue concedido el privilegio por la Sagrada Congregación de Ritos, pese a denegarse solicitudes semejantes al Arzobispo de Santiago de Compostela y a la Catedral de Pisa, por ejemplo.

[8] Emanadas del Motu propio *Tra le sollecitudini* sobre la música sagrada del Papa San Pío X Sarto de veintidós de noviembre de 1903, explicitada por Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos de ocho de enero de 1904.

[9] Guichot, tomo I, 121-122; 366; tomo 2, 472 ss.; Morgado, tomo II, 35-36; Caro, fols. 54 v-55r; Ponz, vol. 3, 71-72; González de León, 287-289; Velázquez y Sánchez, 86-87; Gestoso, III, 283 ss.; Sanz Serrano, (I) 76-77; (II) 68-69; (III) 76-77; Morillas, 205 ss. Lleó, 2001, 241-2.

Pronto se fueron desarrollando también arquitecturas efímeras, que, contraviniendo la norma general, incluían imágenes alegóricas, prefiguras bíblicas y personajes de la Pasión . En un principio eran una especie de decorado teatral con escenas alusivas a la Eucaristía y a la Pasión, que incluso incluían actores representando éstas.

En el Renacimiento se le añaden arcos triunfales, que evolucionaron hacia una estructura arquitectónica, en la que cada lado repetía el esquema de un arco de triunfo de pisos superpuestos, formando unas torres resplandecientes de luz y de rica ornamentación.

Estos conjuntos en madera jaspeada en blanco y dorado, tienen también que relacionarse con los túmulos funerarios, que lo eran en negro y dorado. Estas estructuras arquitectónicas son generalmente de planta centralizada porque hacen referencia también al Templo de Salomón, donde se custodiaba el Arca de la Alianza, pues en la Eucaristía llega a su plenitud la promesa hecha por Dios al real constructor[10].

El Monumento de la Catedral de Sevilla tiene su génesis en el siglo XVI, y vino a sustituir al montaje bajomedieval, que era una máquina con monte y árboles y figuras de cáñamo pintadas, y en el que intervenían incluso actores a modo de auto sacramental. Alonso Morgado nos señala el tránsito de uno a otro (tomo 2, p. 35).

En 1531 se le añaden ya arcos triunfales. En 1545 se encargó ya uno arquitectónico perdurable y en 1559 se le encomienda a Hernán Ruiz II, pero el que había de llegar hasta la Edad Contemporánea, fechado en 1594, es atribuible a Asencio de Maeda, por entonces Maestro Mayor de la Catedral, y se le añadió el cuarto cuerpo en 1624.

Intervinieron en su ejecución destacados artistas[11]. Fue restaurado por Pedro Honorio de Valencia en 1649 y por Pedro de Medina Valbuena en 1668. En su estado último, respondía a la remodelación llevada a cabo entre 1688 y 1689 por el pintor Miguel Parrilla; la parte escultórica corrió a cargo del célebre imaginero utrerano Francisco Antonio Gijón. Fue restaurada en su conjunto por última vez en 1863 por Juan Escacena y Juan Rossi.

Esta máquina manierista a cuatro caras de 120 pies de altura, destacaba por su magnitud, ostentación y popularidad. Era de planta ochavada de cruz griega, con las fachadas de 22 m. de ancho. La principal miraba al trascoro, en cuyo centro se instalaba, rodeada de blandones y de altas verjas de hierro, iluminada por cientos de luces[12] y envuelta permanentemente en el humo del incienso de las cazoletas que estaban en las primeras contrabasas (fundamento del Monumento). Su alzado era turriforme de cuatro cuerpos decrecientes, con la gradación de órdenes vitruviana, jaspeado en blanco y dorado. Completaba el conjunto veintitrés esculturas y un Calvario de remate.

Empezaba su montaje –el último fue en 1960– el lunes de la tercera semana de Cuaresma e incluso antes, trabajando en él todos los Peones de la fábrica, e incluso contratando obreros ex professo. Se iba cubriendo con toldos y no se descubría hasta el Miércoles Santo por la noche. Las figuras, ubicadas de noche, eran cubiertas, particularmente las del Crucifijo y de los ladrones, con velos negros.

Hernández Díaz lo calificó de *gran fanfarronada eucarística*, pues se levantaba para apenas veinticuatro horas (p. 299). Messía de la Cerda lo denomina *octava maravilla del mundo* (15-20). Ortiz de Zúñiga comentaba ya la admiración que despertaba entre propios y extraños (tomo III, pp. 239-240). Incluso la famosa Enciclopedia Espasa selecciona este Monumento como modelo excelente o arquetipo de su modalidad.

El primer cuerpo, de orden dórico, era llamado de la custodia, porque en su centro, sobre cinco gradas, se colocaba la rica máquina renacentista de plata de Juan de Arfe y Villafañe de 3,90 m de altura, ejecutada entre 1580-1587 por encargo del Cabildo Catedral[13].

Albergaba la urna de oro y chapa de plata sobredorada (0,34 m. de alto y 0,19X0,23 m. de base), ejecutada por el orfebre francés Luis Valadier en 1771 y donada al Cabildo por el Canónigo Jerónimo Ignacio del Rosal, con relieves (Transfiguración, Oración del Huerto, Piedad (frente) y Cena de Emaús), y rematada por el pelícano. De tres años después es la peana de plata con partes doradas (0,25 m de alto y 0,34 m de diámetro de la base), realizada por el flamenco Francisco Leclare, con relieves alusivos a la Eucaristía y a la Pasión[14].

Las esculturas, ilustradas por inscripciones, eran prefiguras eucarísticas o tipos de Cristo del Antiguo Testamento: Abrahán (dos), Isaac, Melquisedec, Moisés,

[10] *"Este lugar he escogido yo y he santificado, para que mi nombre sea invocado en él para siempre y estén fijos sobre él mis ojos y mi corazón para siempre"* (*I (III) Reyes* IX).

[11] Los pintores Juan de Saucedo, Juan de Campaña, Diego de Zamora, Amaro Vázquez, Diego de Esquivel, Francisco Cid, Juan Bautista de Argüello, Juan de Ortega, Miguel Vallés, Pedro de Ortega, Agustín Vázquez, Blas Grillo y Pedro Calderón, así como los escultores Marcos Cabrera, Blas Hernández y Juan de Guerola.

[12] El impacto visual antes de la instalación de la electricidad en la Catedral sería fantástico, provocando un efecto deslumbrador, porque además se tapaban por la parte de afuera las vidrieras más inmediatas, para aumentar el contraste lumínico, con esteras bien clavadas para no ser arrancadas por el aire. En el primer cuerpo había un ministro con sobrepelliz pendiente de las luces, y los de los demás cuerpos iban vestidos de blanco para que no se echaran de ver desde abajo. En cuanto al total de luces, Guichot (1935) señalaba datos de 1924: 760 luces (109 lámparas de aceite, 221 cirios y 430 velas) a las que se añadió iluminación eléctrica desde 1912.

[13] CRUZ, 66-74; FALCÓN, nº 6, 7 y 8.

[14] FALCÓN, nº3.

Aarón, Salomón, Reina de Saba; figuras alegóricas femeninas: Naturaleza humana, Ley Escrita, Ley de Gracia, Vida Eterna; imágenes de Cristo presidiendo los cuerpos: Salvador del Mundo (Eucaristía presencia de Cristo Glorioso), Atado a la Columna (sangre derramada) y Calvario: crucificado entre ladrones flanqueado por la Dolorosa y San Juan (Eucaristía memorial del sacrificio), y personajes de la Pasión: San Pedro llorando, Sayón de la Bofetada, Sacerdote del Concilio, Soldado que jugó la túnica.

El ilustrado Ponz hace una crítica negativa por el cambio de sensibilidad religiosa más intimista que externa, como otras críticas contemporáneas (vol. III, pp. 71-72). Entre los extranjeros románticos llamó la atención al francés Théophile Gautier (1811-1872), gran admirador de la riqueza de nuestra catedral hispalense (p. 341), al Barón Davillier (tomo I, p. 452) y a Noel, teorizador de la Semana Santa de Sevilla, que hace una crítica poco benévola, reclamando una sencillez evangélica (pp. 296-299).

La llave del Monumento debía conservarla el celebrante hasta el día siguiente; aunque se entregaba otra simbólica al Alcalde, costumbre inmemorial ratificada por la Sagrada Congregación de Ritos para Sevilla en siete de agosto de 1880.

CIRIO PASCUAL

El cirio pascual era grande según la posibilidad de cada iglesia. El jesuita Agustín de Herrera ponderaba en 1644 la grandeza y hermosura del cirio pascual de nuestra catedral, fabricado en el catedralicio Colegio de San Miguel: tenía 8,40 m.de altura y era de forma algo cónica. Pesaba unos 920 kg. Se decoraba con varios escudos de colores, oro y plata y otros adornos.

Constantemente cuidaba de él un colegial con sotana y sobrepelliz, al que se preparaba una tribuna sujeta a la cornisa de la reja de la Capilla Mayor. La cera derretida se extraía con un cazo. Se subía a ella por un espárrago muy prolongado.

En el siglo XX ya se había reducido a un cirio de 30 cm. de diámetro y 1,20 m. de altura, con peso de 73,5 kg, puesto sobre un cilindro de madera pintada de 1,90 m. de altura, encajado en un cubo de hierro forjado de chapa calada y repujada en estilo barroco, hecho por Elías del Toro y González, sostenido por un pedestal de jaspes de colores, alcanzando el aparato una altura total de 4,60 m.

BIBLIOGRAFÍA

Arocena, Félix. *Los himnos de la Liturgia de las Horas*. Madrid: Ediciones Palabra, 1992, pp. 146-147.

Ayarra Jarné, José Enrique. "La música en el culto catedralicio hispalense". En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Guadalquivir, 1991, pp. 713-714.

Beringer, R. *Repertorio Universal del Predicador. X La Eucaristía y la vida de la Iglesia. Culto Eucarístico*. Barcelona Editorial Litúrgica Española, 1932. Pp. 77-83.

Castagna, Paulo. "Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903)". www.hist.puc.cl/programa/documentos/Castagna.pdf (04/06/2008).

Castro Palacios, Bernardo Luis. *Tesoro de noticias de la Santa Patriarcal Iglesia Metropolitana.* Ms. Dos tomos. Sevilla: 1717 (Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla 57-4-8 y 9, BCC en adelante).

Cruz Valdovinos, José Manuel. *Cinco Siglos de Platería Sevillana*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, pp. 69-74.

Davillier, Charles. *Viaje por España*. Tomo I. Madrid: Ediciones Grech, 1988, pp. 447-454.

Falcón Márquez, Teodoro. *Platería en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: UIMP, 1989.

Flores, Leandro José de. *Observaciones sobre el Origen, Antigüedad y mística significación de la Ceremonia de la Seña, que se hace en el tiempo de Pasión en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla y sobre la Cruz que con otros instrumentos de Pasión se pone en un velo llamado Sábana Santa, con que se cubre el Crucifixo del Altar Mayor.* Ms. Sevilla: 1824 (B. C. C. 59-3-46).

Gautier, Théophile. *Viaje a España*. Madrid: Cátedra, 1988.

Gestoso y Pérez, José. *Sevilla Monumental y Artística*. Tomo II. Sevilla, 1892, pp. 283 ss.

González Barrionuevo, Herminio. "Miserere para solos, coros y orquesta". En: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, pp. 491-492.

González de León, Félix. *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta* [...] *Ciudad de Sevilla*. Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía, 1844.

Guéranguer, Próspero. *El Año Litúrgico*. Tomo II. Burgos: Aldecoa, 1956, pp. 163 s.

Guichot y Sierra, Alejandro. *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Bellas Artes (compendio histórico de vulgarización)*. Tomo primero y segundo. Sevilla: Imprenta Municipal, 1935.

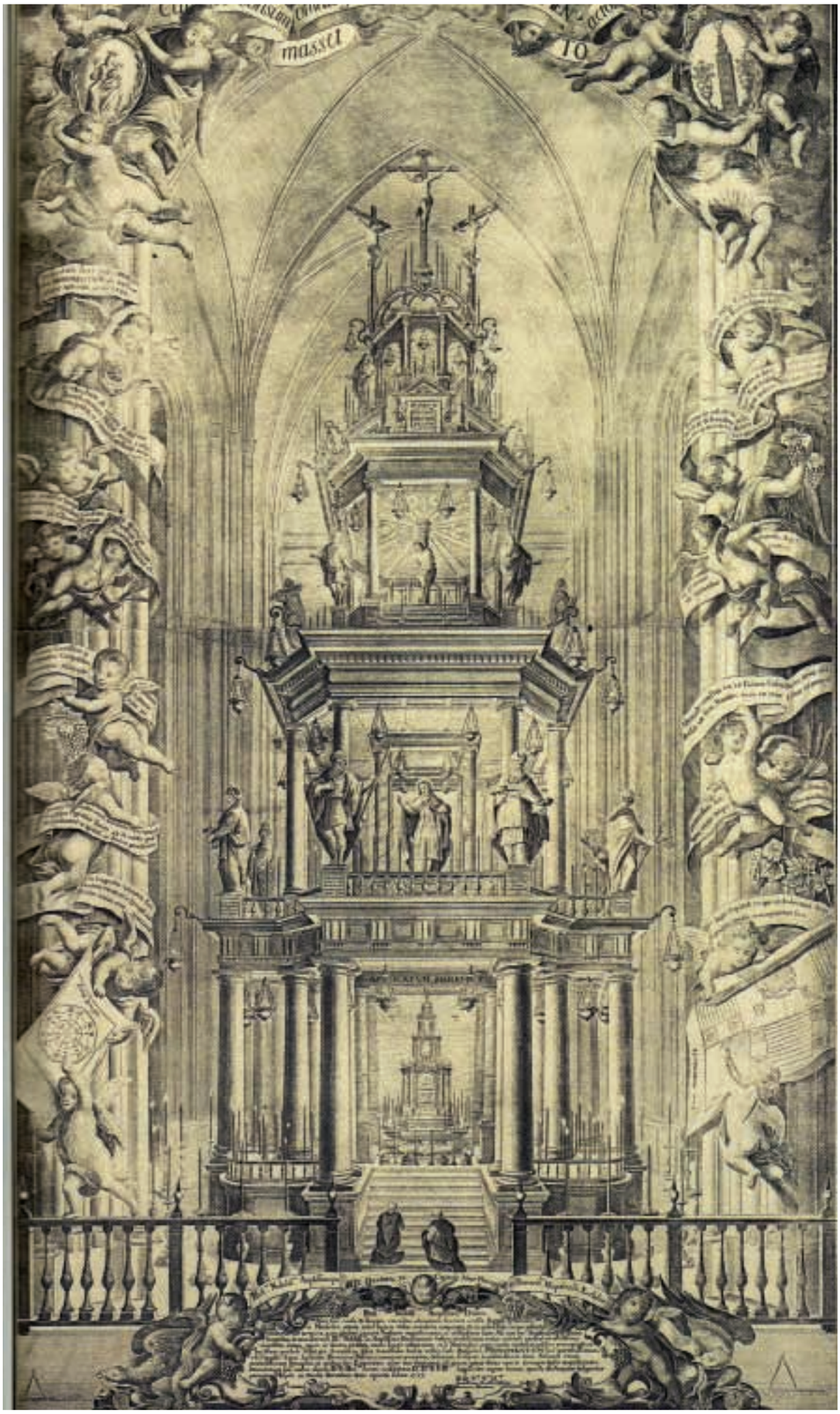
Hernández Díaz, José. "Retablos y esculturas". En: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 299.

Lercaro, Giacomo. *¿Cuál es el Vocabulario de la Liturgia Católica?* México: Editorial Novaro-México, 1960, pp. 151 s.; 208; 232 s.; 251 s.

Lesage, Robert. *Ornamentos y objetos litúrgicos*, pp. 48-51; 121-122; 129.

Lleó Cañal, Vicente. "La Catedral en la historia de Sevilla". En: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla: Guadalquivir, 1991, p. 80.

——*Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*. Sevilla: Ediciones Libanó, 2001.



Monumento de Jueves Santo hasta 1960

——"El monumento de la catedral de Sevilla, durante el siglo XVI". En: *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*. Sevilla: Ed. FIDAS/COAS, 2004.

Lobera y Abio, Antonio. *El porqué de todas las ceremonias de la Iglesia y us misterios.* Madrid: Librería Católica de Gregorio del Amo, 1898.

Maccono, Fernando. *Breve Tratado de Sagrada Liturgia*. Barcelona: Luis Gili, 1941, pp. 83. 95-98; 210-220.

Martínez de Antoñana, Gregorio. *Manual de Liturgia Sagrada*. Madrid: Coculsa, 1950, pp. 975 ss.

——*Liturgia pastoral de la Semana Santa*. Madrid: Coculsa, 1957.

Messía de la Cerda Rafael. *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del sacramento la Parrochia Collegial y vecinos de Sant Salvador hizieron*. Sevilla, 1594, pp. 15-20

Morgado, Alonso. *Historia de Sevilla* (1587). Tomo II. Sevilla: Ediciones Libanó, 2001.

Morillas Alcázar, José María. "Arquitectura efímera en la Catedral de Sevilla: el Monumento Eucarístico". En: *Las cofradías de Sevilla en el siglo XXX*. Sevilla: Universidad, 1992, pp. 205-227.

Noel, Eugenio. *Semana Santa en Sevilla* (1916). Sevilla: Universidad, 1991, pp. 296-299.

Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, Metrópoli de la Andalucía*. Madrid: Imprenta Real, 1796.

Palomero Páramo, Jesús M. "Cruz de Altar del Cardenal Hurtado de Mendoza", en: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, p. 534.

——"Custodia Grande", en: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, pp. 388-391.

——"Juego de bandejas del Arzobispo Delgado y Venegas", en: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, p. 442.

——"Platería en la Catedral de Sevilla". En: *La Catedral de Sevilla*. Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 575 ss.

——"Tenebrario", en: *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*. Sevilla: Ayuntamiento, 1992, pp. 392-393.

Ponz, Antonio. *Viaje de España* (1786). Volumen III. Madrid: Aguilar, 1988.

Righetti, Mario. *Historia de la Liturgia*. Tomo I. Madrid: BAC, 1955.

Sanz Serrano, María Jesús. "La Semana Santa en la Catedral: Aspectos ornamentales (I)", *ABC de Sevilla* 24-3-87, pp. 76-77.

——"La Semana Santa en la Catedral: Aspectos ornamentales (II)", *ABC de Sevilla* 25-3-87, pp. 68-69.

——"La Semana Santa en la Catedral: Aspectos ornamentales (III)", *ABC de Sevilla* 26-3-87, pp. 76-77.

Sola, Daniel. *Curso práctico de Liturgia en relación con el canto sagrado*. Valladolid: Talleres Tipográficos Cuesta, 1919, pp. 149-154; 200; 203; 448 ss.

Soláns, Joaquín. *Manual Litúrgico.* Tomo Segundo. Barcelona: Imprenta de Subirana Hermanos, 1904, pp. 28 ss.; 553.

Velázquez y Sánchez, José. *Glorias de Sevilla* (1849). Sevilla: Ediciones Libanó, 2001.

Villegas, Sebastián Vicente de. *Ceremonias de la Iglesia de Sevilla desde Septuagésima hasta Viernes Santo inclusive.* Ms. Sevilla: 1647 (BCC 57-5-13).